



GRAAT On-Line issue #19 July 2017

Lesbiennes travesties chez la romancière portoricaine Yolanda Arroyo Pizarro : de l'érotique au politique ?

Sophie Large

Université François-Rabelais, Tours

Yolanda Arroyo Pizarro, romancière, poète et essayiste portoricaine de langue espagnole née en 1970, est remarquée pour son engagement auprès des communautés LGBTTIQI et afro-descendante¹. Ses textes, qui traduisent la préoccupation de l'auteure pour les questions concernant l'immigration, la marginalité ou les minorités sexuelles, mettent fréquemment en scène des femmes travesties (mais jamais des *drag kings*) ; en revanche, les travestis masculins sont beaucoup plus rares.

Le travestissement féminin, bien que très peu étudié par la critique par rapport à son pendant masculin, est omniprésent dans les représentations tout au long de l'Histoire : « Depuis la plus haute Antiquité, la littérature regorge de travesties. Et, à la différence de celui des hommes, le travestissement des femmes se prête à des interprétations socio-politiques et non pas seulement érotiques ou ludiques » (Bard et Pellegrin, 1999 : 10). La fonction du travestissement féminin semble donc différer en partie de celle du travestissement masculin. D'autre part, les raisons elles-mêmes sont variées : comme le souligne l'historienne Christine Bard, les femmes peuvent se travestir « Par amour (suivre un amant parti à la guerre, vivre avec une autre femme), par patriotisme, pour fuir des violences domestiques, pour vivre une aventure... » (Bard, *in* Leduc, 2006 : 13).

Cet article vise donc à analyser les figures de femmes travesties dans l'œuvre de Yolanda Arroyo Pizarro dans le but d'en identifier les possibles spécificités, aussi bien en

termes d'usages que de fonctions, tout en remettant le phénomène du travestissement féminin dans le contexte portoricain contemporain, puisque « dressing in a particular way and cross-dressing can have a multiplicity of meanings depending on specific conjunctures of place and time » (Fumagalli et al., 2013 : 4).

Dans un premier temps, nous essaierons d'établir une typologie des figures de femmes travesties dans les récits courts de Yolanda Arroyo Pizarro, afin de déterminer les formes et les fonctions du travestissement féminin. Nous verrons que celles-ci varient considérablement selon le contexte historique et social, ce qui nous amènera à réfléchir à l'articulation entre la dimension ludique et la dimension politique du travestissement féminin.

Le « travestissement stratégique » : une spécificité féminine révolue ?

Les cas de travestissement féminin dans les récits de Yolanda Arroyo Pizarro sont principalement de deux types ; le premier d'entre eux correspond à ce que José Ismael Gutiérrez nomme, dans son livre *Del travestismo femenino. Realidad social y ficciones literarias de una impostura*, le « travestissement stratégique » (Gutiérrez, 2013 : 33). Ce dernier consiste à « ocultarse, despistar al enemigo o ganar derechos o privilegios que en ciertos espacios y en un tiempo específico le pertenecen a un género determinado » (Gutiérrez, 2013 : 33). L'auteur donne en exemple plusieurs figures de femmes travesties ayant marqué l'Histoire : Sor Juana Inés de la Cruz, Jeanne d'Arc (Gutiérrez, 2013 : 33) ou encore George Sand (Gutiérrez, 2013 : 76).

Deux cas de travestissement de ce type apparaissent dans l'œuvre narrative de Yolanda Arroyo Pizarro. Dans la nouvelle « Matronas », extraite du recueil *Las negras* publié en 2012, une esclave de l'époque coloniale noire, étouffe ou empoisonne les nouveau-nés noirs dont elle s'occupe pour ne pas donner davantage d'esclaves aux maîtres ; dans sa rébellion, elle tente un jour de s'enfuir en endossant le costume d'un moine : « Han entrado a la mazmorra el capataz y el sereno, acompañados del hombre vestido con túnica. Una sola vez usé un atuendo de vestir igual a ése, mientras intentaba escapar con un grupo de mandingos » (Arroyo Pizarro, 2012a : 43). Le travestissement ici n'a pas seulement trait au genre : il permet aussi de simuler une classe et un statut dans le but de conquérir la liberté. Sa fonction, quoi qu'il en soit, est éminemment stratégique. Dans « Alborotadores », un récit du recueil *Ojos de luna*, publié pour la première fois en 2007 puis réédité en 2012, le personnage principal, Lea, est une jeune fille de onze ans qui

vit à Jérusalem à l'époque de Jésus-Christ, et découvre par hasard les avantages que procure le vêtement masculin :

En una ocasión su madre Soría le había rapado la cabeza por tenerla llena de piojos. Lea aprovechó y se puso vestimentas de sus hermanos varones sin que nadie se enterara, y aunque la ley expresaba castigo por semejante conducta. La ley de Moisés prohibía al hombre usar vestido de mujer, y a la mujer, usar el vestido del hombre, so pena de un castigo estricto. La ley era clara en la Tora.

Haciéndose pasar por un muchachito, logró entrar al hierón. (Arroyo Pizarro, 2012c : 49)

Le travestissement de Lea n'est pas seulement une conquête de liberté ; il lui permet également d'accéder aux lieux du pouvoir et du sacré, réservés en temps normal aux hommes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il est fortement condamné, ainsi que le souligne le narrateur en faisant référence à la loi de Moïse, laquelle stipule qu'« une femme ne portera pas un costume masculin, et un homme ne mettra pas un vêtement de femme ; quiconque agit ainsi est en abomination à Yahvé ton Dieu. » (Deutéronome, 22,5)

Les deux nouvelles que nous venons d'évoquer documentent en effet le châtement sévère réservé aux femmes qui contreviennent à ce commandement : dans « Alborotadores », Lea reçoit onze coups de fouet de la part de chacune des parties outragées, à savoir l'homme qui a découvert le subterfuge, mais aussi ses propres parents (Arroyo Pizarro, 2012c : 50) ; et dans « Matronas », l'esclave narre son histoire d'évasion depuis le cachot où elle est enfermée et où, puisqu'un prêtre lui rend visite, on peut supposer qu'elle attend son exécution. D'autre part, le vêtement religieux qu'elle avait endossé pour tenter de fuir l'oppression ne l'a pas protégée des violences sexuelles perpétrées par ses propres compagnons de route :

Los negros mandingos salieron del mar una tarde mientras me encontraba haciendo trabajos en la playa, camino al trapiche Segovia. Eran negros fugados que se habían lanzado de la embarcación antes de esta atracar en puerto. Nadie los había visto, o al menos, nadie aún los buscaba. Me cubrieron con una sotana mojada que les sobraba y me uní a ellos. Eran tres hombres y una mujer malnutridos y deshidratados. Los dirigí a robar alimentos y continué a su lado por voluntad propia, a pesar de que al quinto día los hombres se amancebaron conmigo sin yo consentirlo. (Arroyo Pizarro, 2012a : 43)

La protagoniste, en s'habillant en moine, échappe certes au regard et à la vigilance des Blancs ; mais elle s'expose à des violences de la part de ses propres complices qui, eux, connaissent l'imposture et perpétuent la domination du masculin sur le féminin. Nous reviendrons sur cette imbrication de la race, de la classe et du genre ultérieurement. Pour l'instant, remarquons simplement que le travestissement n'a rien d'un jeu ; c'est une stratégie d'émancipation dans un contexte d'oppression et, comme tel, il présente de nombreux risques en cas de découverte du stratagème : le châtiment corporel, sexuel ou la peine capitale. Ainsi, comme le souligne l'historienne Christine Bard dans sa préface au livre *Travestissement féminin et liberté(s)*, « Pour beaucoup de travesties du passé, il s'agit ni plus ni moins d'une question de vie ou de mort. [...] Cette liberté que les femmes gagnent en passant pour des hommes, elles sont prêtes à la payer de leur vie : elles souffrent et meurent plutôt que de révéler leur identité biologique » (Bard, *in* Leduc, 2006 : 14).

Les travestissements stratégiques, qui sont certes minoritaires dans l'œuvre narrative de Yolanda Arroyo Pizarro, ne manquent cependant pas d'intérêt pour notre analyse dans la mesure où ils révèlent une spécificité à la fois sexuelle et historique. Puisque le patriarcat organise la domination des femmes par les hommes, ce sont surtout les femmes qui ont intérêt à se faire passer pour des hommes : le travestissement stratégique est donc par définition majoritairement féminin². D'autre part, aussi bien les exemples donnés en préambule – Sor Juana Inés de la Cruz, Jeanne d'Arc, George Sand – que les deux cas de travestissement stratégique présents dans l'œuvre de Yolanda Arroyo Pizarro appartiennent à des époques révolues. Christine Bard parle d'ailleurs à juste titre de « travesties du passé » dans l'extrait cité plus haut. Le travestissement stratégique semble donc être propre aux femmes de périodes historiques lointaines. Qu'en est-il des travesties du présent ?

Figures du travestissement féminin contemporain : de la simulation à l'imitation

Dans les nouvelles dont l'action se situe à l'époque contemporaine, le travestissement change à la fois de nature et de fonction. Tout d'abord, on remarque que le marquage du sexe par le vêtement est beaucoup moins aisé que dans le passé : cela s'explique par la réduction de la distance vestimentaire entre les sexes qui a commencé à s'amorcer dans les sociétés occidentales et leurs colonies à partir de l'émergence du libéralisme au XIX^e siècle. Les mouvements féministes, mais aussi l'avènement des loisirs et le développement du sport féminin ont ainsi favorisé l'adoption du pantalon par une

minorité de femmes émancipées, puis sa « percée remarquée » (Bard, 2014 : 249). Dans la sphère caribéenne, on peut ainsi penser à la figure de Luisa Capetillo, première femme portoricaine à revêtir le pantalon au début du XX^e siècle, pour des raisons à la fois militantes et de commodité. Ainsi, il est devenu plus difficile de se travestir pour les femmes d'aujourd'hui que pour celles du passé :

Aujourd'hui, une femme en pantalon, portant des cheveux courts et des chaussures plates, sans maquillage ni bijoux, n'est plus perçue comme travestie. La plupart des vêtements masculins étant devenus unisexes, les *drag kings* doivent surjouer la virilité et arborer moustaches ou barbes – postiches ou authentiques – pour se viriliser. [...] En revanche, les hommes qui portent une robe ou une jupe avec des talons hauts restent des travestis. [...] Notons que « travesti » est un nom masculin pour le dictionnaire contemporain alors que celui du XIX^e siècle lui donnait les deux genres et fournissait de préférence des exemples de travesties. (Bard, 2014 : 426-427)

Yolanda Arroyo Pizarro se fait l'écho de ces changements dans ses récits, où le marquage du masculin par le vêtement apparaît comme beaucoup moins aisé que le marquage du féminin. Ainsi, dans « Final de Leticia », la caractérisation physique de la protagoniste travestie reste vague, voire tout à fait théorique :

Quieres besar a esta gente distinta, y la idea va creciendo contigo a medida que aumentas en años y estatura, en mamelucos de mecánica prestados de tu primo, en marimacherías y rudezas que te obligan a vestirse de tomboy, de niña-chico. Te rapas la cabeza, eliminas para siempre las trenzas y te colocas dos aretes en la nariz y tres en una oreja. (Arroyo Pizarro, 2016 : 14)

Plus que par une description précise de l'apparence physique du personnage, la masculinisation passe donc par la désignation d'une catégorie – « tomboy », « niña-chico » – sans que l'on sache exactement ce qu'elle signifie en matière de tenue vestimentaire. De plus, les autres signes que le narrateur identifie comme des marqueurs du masculin – les cheveux courts, les piercings dans le nez ou les oreilles – sont en fait de nos jours utilisés par les deux sexes et ne permettent guère d'établir une distance réelle entre le masculin et le féminin.

À l'inverse, le travestissement d'un homme en femme apparaît comme beaucoup plus aisé : cela est dû essentiellement au fait que la parure est devenue presque exclusivement l'apanage des femmes dans les sociétés occidentales contemporaines ainsi que dans les sociétés postcoloniales, qui ont adopté leur système de valeurs. En effet, dès

le début du XIX^e siècle, « Les modes féminines, infiniment variées, constamment renouvelées, supplantent les modes masculines qui s'appauvrissent. De la magnificence de la parure et du raffinement de la toilette, avec leur parfum d'Ancien Régime, les hommes sont désormais privés » (Bard, 2014 : 51). Ainsi, si les femmes gagnent progressivement le droit de porter les habits masculins, les hommes ne se sont approprié ni les jupes, ni le maquillage, ni les divers accessoires qui composent la parure féminine : bijoux, foulards, etc. De plus, leur costume est principalement fonctionnel et la palette de couleurs reste austère. Pour marquer le féminin lorsqu'on est un homme, il suffit donc de nos jours de porter une jupe, des couleurs vives, des bijoux affriolants et de se maquiller. Cette différence entre le travestissement masculin et le travestissement féminin est très marquée dans la nouvelle « Final de Leticia » où, comme nous l'avons vu, la description de l'apparence physique de la protagoniste travestie reste imprécise ; en revanche, le travestissement masculin est particulièrement détaillé à travers le traitement du personnage de Leticia, qui est en fait un homme travesti et prostitué que la protagoniste a rebaptisé ainsi unilatéralement et avec qui elle passe ses nuits : « Esa última noche Leticia se hace de unos ornamentos, se coloca unas alhajas, muchas plumas de pavorreal sobre el cabello, una estola sobre los hombros que de lejos parece un zorro anaranjado [...] Luego de un rato paralizada, añade un velo rosa como turbante ». (Arroyo Pizarro, 2016 : 17) En plus des accessoires réputés féminins que le personnage utilise, on remarque dans cet extrait l'insistance du narrateur sur les coloris, qui sont vifs ; à d'autres endroits du texte, il est aussi question du maquillage et des perruques blondes ou rousses que porte Leticia. Le travestissement masculin est donc identifié par des signaux précis, tandis que son pendant féminin reste désigné de façon abstraite, ce qui est symptomatique de la difficulté évoquée plus haut de se travestir quand on est une femme dans une société occidentale ou postcoloniale contemporaine.

Il en résulte que le travestissement féminin actuel a tendance à se métamorphoser, le vêtement laissant place à d'autres marqueurs de masculinité dont se fait l'écho Yolanda Arroyo Pizarro : ce n'est pas totalement nouveau puisque d'autres marqueurs que le vêtement permettaient déjà le travestissement féminin stratégique, comme les cheveux courts par exemple. Mais on note dans les nouvelles au cadrage contemporain une forte diversification des signes de la masculinité affichés par les femmes travesties : ces signes peuvent être le prénom, la corpulence – avec la recherche d'une silhouette svelte gommant les formes féminines du corps –, mais aussi la posture. Dans *Caparazones*, par

exemple, un récit publié en 2011, le personnage d'Alexia, qui porte la cravate et le pantalon, est décrit davantage par son attitude que par sa tenue vestimentaire : « Alexia se parece un poco a Tom Cruise. Un poco nada más. Creo que es en la postura, en su esbeltez y a veces en el mentón » (Arroyo Pizarro, 2011 : 36). Les marqueurs de masculinité peuvent même être invisibles : c'est le cas dans « Fahrenheit », un court récit poétique où une femme, pour ne pas avoir à confesser son homosexualité auprès de ses proches, fantasme qu'elle travestit sa compagne en l'appelant Walter et en lui attribuant un parfum masculin (le titre du micro-récit est aussi le nom d'un parfum pour hommes de la marque Dior) :

Bajaré la voz. Lo diré en un susurro. Te llamaré Walter, y cerraré los ojos cuando te bese. Apagaré las luces cuando te frotes sobre mí y acaricies afanosamente mis pechos. Les contaré a mis amigas de tu Hombría, de lo guapo que eres, de la suavidad de tus labios y de cómo has sido el primero en hacerme venir. [...] Llevaré tu perfume de Hombre siempre en mi memoria. Esencia de macho posesivo de mí. Olor de tu cuello. Aroma Fahrenheit. (Arroyo Pizarro, 2012b : 4)

Le travestissement féminin contemporain a donc changé de nature en s'éloignant de sa racine étymologique qui avait trait uniquement au vêtement. Davantage que par la tenue, il passe désormais par d'autres marqueurs de masculinité qui pour beaucoup ne collent plus au corps comme c'était le cas avec le vêtement, mais font partie intégrante du corps lui-même. Dans le même temps, il a aussi changé de fonction : si la réduction de la distance vestimentaire entre les sexes est symptomatique de la conquête par les femmes de nouveaux droits et de nouvelles libertés, il n'est pas très étonnant que le travestissement féminin ait également perdu en grande partie sa fonction stratégique ; bien souvent, il acquiert au contraire une dimension ludique. Il s'agit alors d'*imiter* une identité autre et non plus de la *simuler*. D'ailleurs, chez Yolanda Arroyo Pizarro, les femmes travesties contemporaines sont vues le plus souvent dans leur intimité, une situation où leur partenaire ne peut ignorer la réalité de leur sexe biologique : le travestissement acquiert donc dans ces récits une fonction essentiellement ludique, laquelle a partie liée avec une dimension érotique. Dans « Final de Leticia », par exemple, qui met en scène la relation entre une femme travestie en homme et un homme travesti en femme, la narratrice-protagoniste souligne explicitement l'idée de jeu : « Recordaré nuestros juegos en los que para complacerte me disfrazaba de hombre disfrazado de mujer y perpetuaré el momento aquel en que te permitía ponerme colorete en las mejillas, sombra en los ojos, lápiz de

labio rojísimo ». (Arroyo Pizarro, 2016 : 17) Notons que dans ce récit, le jeu repose aussi bien sur le travestissement que sur la fiction littéraire, puisque les deux personnages jouent à se lire des passages d'une nouvelle de Julio Cortázar, « Final del juego », qui par analogie donne son titre au récit de Yolanda Arroyo Pizarro intitulé « Final de Leticia », tandis que ce prénom, que la protagoniste de l'auteure portoricaine donne à son partenaire travesti, est celui d'un personnage de cette nouvelle de Cortázar. La dimension intertextuelle de « Final de Leticia » souligne ainsi que les rapports érotiques entre les deux personnages travestis sont fondés sur une dimension ludique où la créativité et le plaisir de la fiction occupent une place essentielle. De même, « Asian Jelly », une nouvelle publiée pour la première fois dans le recueil *Avalancha* en 2010, met en scène un jeu érotique entre deux femmes, dont l'une porte des vêtements masculins et adopte un rôle viril caricatural :

Cuando Choi llega, Paola siente el aroma de su perfume desde que ésta sube las escaleras. Cierra los ojos, obediente, concediendo así la penúltima de las instrucciones. Percibe que su amada mujer, recién mudada con ella, recién estrenando promesas de toda una vida, se está quitando la corbata, está desabotonando camisa y pantalón, y se entera, por el ruidito, cómo baja con ansiedad la cremallera. Cuando escuche la orden que Choi prometió decir, deberá realizar el último paso. Acto seguido, Choi pronuncia: Ponte en cuatro, puta. (Arroyo Pizarro, 2010 : 44)

Tous les traits traditionnels de la virilité hégémonique et du couple hétéropatriarcal sont ainsi exagérés : la femme travestie est celle qui vient de l'espace public, alors que sa compagne l'attend soumise à la maison ; c'est aussi la travestie qui donne les ordres et use de violence envers sa partenaire. Le jeu érotique est donc fondé sur l'imitation, au sein du couple lesbien, de rôles qui exploitent l'ensemble des stéréotypes de genre. Le modèle singé est celui de l'hétérosexualité et de ses représentations les plus traditionnelles, où activité et domination sont de signe masculin tandis que passivité et soumission sont perçues comme des équivalents de la féminité. Cette imitation de l'hétérosexualité normative passe essentiellement par le comportement, qui est, comme nous l'avons vu, la nouvelle forme de travestissement dans un contexte où les vêtements masculins sont devenus unisexes. Cependant, une pièce de vêtement – la cravate – et un accessoire – le godemichet – reviennent dans tous les cas de travestissement érotique décrits par Yolanda Arroyo Pizarro, parfois couplés à un pantalon ou un boxer. S'il est vrai que la cravate – comme d'ailleurs le pantalon et le boxer – a été peu à peu intégrée au vestiaire féminin au

gré des tendances successives de la mode, il semble toutefois que l'insistance de l'auteure portoricaine sur ces deux éléments ne soit pas totalement anodine dans le cadre d'une réflexion sur le travestissement. Puisqu'ils interviennent lors de relations sexuelles fortement marquées par un rapport dominant/dominé, et qu'ils sont portés par la femme qui joue le rôle dominant, on peut en déduire aisément que la cravate et le godemichet, à la forme phallique, sont des métaphores du pouvoir, traditionnellement masculin. L'une comme l'autre virilisent la femme qui les porte, et participent ainsi de la caricature du masculin qui est au fondement même du jeu érotique induit par ce type de travestissement, où le plaisir naît précisément de la théâtralisation du genre. Or, si l'on en croit Judith Butler,

Drag is not the putting on of a gender that belongs properly to some other group, i.e. an act of *expropriation* or *appropriation* that assumes that gender is the rightful property of sex, that "masculine" belongs to "male" and "feminine" belongs to "female". [...] Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. (Butler, *in* Abelove et al., 1993 : 312-313)

En d'autres termes, « La possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction et performance (au sens théâtral et linguistique du terme). Qu'à des degrés divers nous sommes tous des "travestis" » (Bourcier, *in* Bard et Pellegrin, 1999 : 129). En ce sens, le travestissement lesbien dans sa fonction érotique, tel que nous le voyons représenté chez Yolanda Arroyo Pizarro, serait éminemment *queer* ; il produirait ce que Marjorie Garber appelle « l'effet travesti » (Garber, 1992), c'est-à-dire qu'il fait éclater les catégories binaires en imposant une troisième voie qui annonce la crise de la classification traditionnelle des genres. Le travestissement érotique chez Yolanda Arroyo Pizarro constituerait alors, au-delà de sa dimension ludique, un positionnement politique de la part de l'auteure puisqu'il traduit la crise de l'idée même de catégorie qui organise le social.

Cependant, d'après Butler, « there is no necessary relation between drag and subversion [...] drag may well be used in the service of both the denaturalization and the reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms » (Butler, 2011 : 85). De la même manière, Sam Bourcier pointe un biais interprétatif du travestissement féminin : « même si les femmes qui portent des vêtements d'hommes ne sont pas des femmes hétérosexuelles, même si elles ne sont pas militantes ou ne se définissent pas comme féministes, elles le

deviennent sous l'œil de l'analyste adoptant un point de vue féministe » (Bourcier, *in* Bard et Pellegrin : 124-125). On peut donc s'interroger sur le caractère véritablement transgressif du travestissement érotique tel qu'il apparaît sous la plume de Yolanda Arroyo Pizarro, d'autant que le jeu érotique reposant sur la représentation d'une domination se mue parfois en une violence qui passe outre le consentement de l'une des parties. Dès lors, il est loin d'être certain que les femmes travesties et leurs compagnes soient véritablement conscientes de l'aspect performatif du jeu auquel elles se prêtent.

Le travestissement érotique dans les couples lesbiens : la disparition du politique ?

En effet, dans les récits de Yolanda Arroyo Pizarro, la dimension ludique dégénère parfois en violence psychique ou sexuelle. Dans la nouvelle « Los agravios del espíritu », par exemple, le jeu dominant/dominé finit par négliger le consentement de l'une des parties et par provoquer un viol réel de la part de la partenaire dominante sur sa compagne : « Agotada, permití que me penetrara. Jamás había sido violada por ser alguno hasta aquel momento. Nunca pensé que a mis treinta y ocho me sucedería. Es una de esas cosas que piensas que ya, a estas alturas, no te pueden pasar » (Arroyo Pizarro, 2012b : 2). Le jeu érotique que permet le travestissement n'est donc pas toujours consenti et, par conséquent, sa dimension ludique est remise en cause. De plus, si cette dimension ludique repose comme nous l'avons vu sur l'imitation de catégories stéréotypées correspondant au schéma hétérosexuel traditionnel, on peut s'interroger sur la distance critique réelle des protagonistes par rapport au modèle qu'elles reproduisent. En effet, il n'y a pas de fluidité dans la répartition des rôles : la femme travestie, en plus d'endosser des vêtements qui sont autant de métaphores de la virilité, assume toujours le rôle dominant qui lui aussi est connoté masculin. À aucun moment ne se produit une inversion, un échange ou une circulation des rôles, alors que c'est précisément cette fluidité qui caractérise la performance de genre telle qu'elle a été conceptualisée par les théoricien·ne·s du *queer*. On observe au contraire une rigidité qui semble indiquer une certaine difficulté de la part des personnages à s'extraire des catégories binaires, alors même que le travestissement érotique dans sa dimension ludique paraissait relever d'une volonté de jouer avec ces catégories en les mimant.

Pour interpréter cette apparente contradiction entre transgression *queer* et soumission au modèle hétéropatriarcal du couple, il faut s'en remettre à une analyse du contexte historique, géographique, politique dans lequel évoluent les personnages

considérés. En effet, l'histoire nous montre que la situation politique façonne les comportements individuels au sein des communautés LGBTTTQI. Par exemple, Florence Binard a montré, en s'appuyant sur les travaux de Cherry Smyth, la survalorisation du modèle « butch » / « fem » au sein de la communauté lesbienne dans les années 1980 en Angleterre, survalorisation liée à un besoin contextuel de lutter contre la lesbophobie, qui s'avérait être une priorité de l'agenda politique de l'époque (Binard, *in* Leduc, 2006 : 391). De même, dans la France des années 1920 où « la définition médicale de l'homosexualité triomphe », certaines femmes

affirment de cette manière l'existence de leur couple en sacrifiant à la loi de la complémentarité qui régit le couple idéal. L'une des stratégies homophiles de l'époque est justement d'insister sur la perfection de la relation conjugale homosexuelle pour accéder à une reconnaissance sociale. (Bard, 1998 : 120)

Or, cette situation est tout à fait comparable à celle que l'on peut observer aujourd'hui dans l'aire géographique à laquelle appartient Yolanda Arroyo Pizarro, si l'on en croit la sociologue Jules Falquet, spécialiste de l'Amérique centrale et des Caraïbes :

Comme les femmes, c'est bien connu, n'ont pas de sexualité propre, le lesbianisme est censé ne pas exister. S'il persiste, mariez-les. S'il persiste encore, un bon traitement psychologique. Dans les cas rebelles, le viol peut être utilisé. Les lesbiennes tentent donc généralement de passer inaperçues. Presque toujours isolées, seules au monde — avec leur amante dans le meilleur des cas —, cernées par l'imaginaire hétérosexuel, elles assument souvent des rôles « butch/femme ». D'un côté, dans les cuisines, celles qui abusent le regard naïf par leurs robes à fleurs et leur maquillage presque caricatural. De l'autre, les « compères » aux vêtements typiquement masculins, qui déambulent dans le vaste monde et qui dans l'intimité masculinisent leur prénom. (Falquet, *in* Bard et Pellegrin, 1999 : 204)

Cette description permet de mieux comprendre les situations de travestissement que nous avons rencontrées dans les récits de Yolanda Arroyo Pizarro : les rôles stéréotypés répartis de façon rigide dans le couple lesbien seraient ainsi une nécessité presque vitale de la part des femmes caribéennes, compte tenu du contexte d'oppression des femmes en général et des lesbiennes en particulier. Singer le modèle hétérosexuel ne serait pas seulement un jeu érotique — bien que ce soit aussi cela —, mais également une façon de se conformer au seul modèle accepté socialement, dans le but de passer plus facilement inaperçue. Yolanda Arroyo Pizarro en fait d'ailleurs le constat dans *Violeta*, quoique le cadre littéraire du récit ne permette pas une analyse approfondie de la situation :

[...] son los años dorados de los juegos de roles en las parejas lésbicas. La estricta asignación de papeles que cada una debe ejercer, es la orden del día. Así que sin darte cuenta, pasas a ser la recipiente de un sinfín de placeres extremos dispensados por Vita y su boca, sus manos, sus dedos, el puño, un dildo adquirido en una tienda de juguetes sexuales [...].

Eres inexperta, y ella dominante. Un macho alfa dominante que en ocasiones viste chaleco y corbata, que fuma tabaco y hace líneas de cocaína tres o cuatro veces al año, nada grave. Una lesbiana que penetra, pero que no se deja penetrar, que hace el sexo oral y que no permite que tú lo reciproques. (Arroyo Pizarro, 2013 : 10)

Cependant, la question du regard social sur l'homosexualité féminine n'est pas la seule variable à prendre en compte pour interpréter les contradictions que le travestissement semble mettre en évidence dans les récits de Yolanda Arroyo Pizarro, d'autant que cette analyse court le risque de renforcer le stéréotype selon lequel l'homophobie et la lesbophobie seraient plus fortes dans les Caraïbes qu'en Europe ou aux États-Unis. Or, les choses ne sont pas si simples : en effet, les habitants de la sphère caribéenne « are becoming more and more vocal about gender and sexuality issues and forcefully demand the abolition of laws that criminalize non-heteronormative behaviors and sexual orientations » (Fumagalli et al., 2013 : 3). Le contexte doit donc être pris de façon plus globale : puisque le travestissement rejoue des situations de domination, il est nécessaire d'intégrer d'autres formes d'oppression à notre réflexion. Cela est d'autant plus vrai que ces récits sont ancrés dans la réalité sociale de Porto Rico, une ancienne colonie espagnole par la suite annexée par les États-Unis et qui a désormais le statut d'État libre associé aux États-Unis. La dimension coloniale y est par conséquent historiquement significative et toujours d'actualité puisque les décisions portant sur la politique étrangère, la monnaie et la défense sont prises unilatéralement par le Congrès états-unien. Ainsi, comme le souligne l'écrivaine portoricaine Mayra Santos-Febres,

[...] el travestismo caribeño es complejo. No tan sólo se da en el eje del género. En la mayoría de los casos son dos los ejes que pasan por la transformación travesti — el del género y también el de la raza. Muchas veces es un hombre negro, mulato o jabao el que se quiere vestir de mujer blanca. No hace más que practicar uno de los *performances* más cotidianos del Caribe, el del “*passing*”, el hacer pasar gato negro por liebre blanca, ese enmascarado racial que tanto determina el imaginario de las sociedades pigmentocratzadas. (Santos-Febres, 2004 : 13-14)

Chez Yolanda Arroyo Pizarro, les cas de travestissement au sein du couple lesbien ne se limitent en effet pas aux enjeux de genre, puisque la plupart du temps, les couples de femmes qui y apparaissent sont aussi des couples interracialisés. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les femmes qui adoptent le rôle de la dominée sont aussi celles qui sont racisées, alors que les blanches sont celles qui se travestissent et se virilisent. D'autre part, la dimension de classe est parfois présente également : par exemple, dans *Violeta*, l'une des partenaires, Vita, est issue d'une classe aisée tandis que l'autre, Iolante, n'a pas suffisamment d'argent pour financer ses études. Ce fait est loin d'être anodin, puisque le père de Vita, qui abuse d'elle sexuellement, achète son silence en payant les études de Iolante : c'est précisément ce chantage qui sera à l'origine des problèmes de violence et de domination au sein du couple formé par les deux femmes. Aux questions de genre s'ajoutent donc des questions de classe et de race, qui rendent la compréhension du phénomène du travestissement au sein du couple lesbien, tel qu'il est représenté par Yolanda Arroyo Pizarro, beaucoup plus complexe qu'il n'en a l'air à première vue. Notons à ce sujet que la dimension coloniale et classiste est également présente dans les cas de travestissement stratégique évoqués au début de cet article : la question de l'hégémonie de la langue de l'envahisseur sur les langues natives se pose en effet aussi bien dans « Matronas » que dans « Alborotadores ». Dans la première nouvelle, l'esclave, qui s'est travestie en moine pour tenter de fuir, met un point d'honneur à connaître l'espagnol pour ne pas se faire remarquer : « Hablo español, visto de faldas y enaguas aún cuando trabajo de labranza en los campos, sé arrodillarme en las misas y las procesiones de vírgenes católicas inventadas. Nadie sabe que hablo lo que hablan los hausa, o los fulani » (Arroyo Pizarro, 2012a : 53). Dans « Alborotadores », la travestie Lea rencontre, grâce à la libre circulation dans l'espace public que lui confère son travestissement, un soldat romain avec qui elle se lie d'amitié. Cette relation de confiance passe essentiellement par la dimension linguistique, puisque Lea connaît la langue du soldat de l'empire romain et lui enseigne la sienne, un fait hautement sanctionné par l'ordre social, au moins autant que le travestissement lui-même : « Mil infracciones que le pasaron por la mente [al soldado] lo alertaron: el engaño de la joven para entrar al templo, el peligro de que ella hablara su mismo idioma, la aparente astucia que no debería reflejarse nunca en una mujer, menos en una muchachita » (Arroyo Pizarro, 2012c : 50). Par ailleurs, le titre de la nouvelle est tout à fait évocateur : bien sûr, « alborotador » au singulier — fauteur de troubles, agitateur — se réfère à Jésus-Christ, qui est désigné ainsi dans le texte, mais est facilement reconnaissable

derrière les anecdotes bibliques qui y sont retranscrites, telles que l'épisode de l'expulsion des marchands du temple à Jérusalem (Marc 11,15-19 ; Matthieu 21,12-17 ; Luc 19,45-48 ; Jean 2,13-16). Cependant, le pluriel présent dans le titre nous incite à considérer également les protagonistes, Lea et le soldat, comme des agitateurs de l'ordre social. Ainsi, la question de l'hégémonie linguistique semble intimement liée à celle du travestissement : d'abord parce que c'est le travestissement qui donne lieu, dans la diégèse, au développement narratif de la problématique de la domination coloniale à travers la langue ; mais aussi parce qu'il apparaît clairement que la transgression linguistique comme le travestissement constituent des troubles à l'ordre social. Cette imbrication n'est sûrement pas à négliger chez une auteure portoricaine qui s'exprime en espagnol, alors que les années 2010, précisément celles où elle publie la plupart de ses récits, sont marquées par un débat institutionnel sur l'opportunité ou non de déclarer l'espagnol comme unique langue officielle de Porto Rico, et de reléguer l'anglais au statut de langue seconde. En ce sens, l'œuvre de Yolanda Arroyo Pizarro semble attirer l'attention sur la nécessité de contextualiser les pratiques de travestissement qu'un regard occidentalocentré pourrait considérer de façon un peu simpliste comme des formes d'essentialisation, alors que « gender in the narrative gets paradoxically naturalized not through an essentialist rhetoric of biological fixity but through its association with other identities such as race, nationality, and sexuality, which stabilize gender *by default*. (Fumagalli et al., 2013 : 15)

Le travestissement féminin chez Yolanda Arroyo Pizarro est donc une réalité particulièrement complexe. Il possède deux fonctions principales : dans les nouvelles au cadrage temporel ancien, il est fondamentalement stratégique et permet aux femmes qui le pratiquent dans l'espace public de briguer une liberté qui leur est interdite ; en revanche, dans les nouvelles au cadrage contemporain, sa fonction est plus ludique et érotique que stratégique, ce qui s'explique en partie par la transformation culturelle des signes du masculin, consécutive à l'obtention par les femmes de plus de droits et libertés. Ainsi, le travestissement féminin stratégique n'a plus lieu d'être et se reconfigure en fonction du nouveau contexte : il devient représentation, imitation, caricature des rôles de genre, ce qui produit un effet érotique au sein du couple lesbien et semble, à la lumière des théories *queer*, constituer un positionnement politique dans la mesure où la lesbienne travestie dynamite les catégories de genre et, derrière elles, le concept même de catégorie.

Cependant, le contenu transgressif du travestissement féminin au sein du couple lesbien pose question dans les récits de Yolanda Arroyo Pizarro si l'on s'en tient à la seule théorie *queer*. En effet, en mettant à nu les relations de domination réelles entre femmes, le travestissement montre que l'idée de théâtralisation, qui est au fondement même de la remise en cause des catégories de genre, ne fait pas nécessairement l'objet d'une réflexion critique de la part des personnages considérés. Par conséquent, au niveau diégétique, la transgression opérée par le travestissement reste limitée et peut même parfois réinstaller la soumission. En ce sens, l'auteure portoricaine semble prendre quelque distance avec la théorie *queer* « hégémonique », formulée aux États-Unis puis en Europe.

Toutefois, la domination qui est à l'œuvre dans les relations entre femmes n'est pas limitée aux questions de genre, puisque les femmes travesties et leurs compagnes sont aussi prises dans des rapports raciaux ou de classe. Ces dominations, imbriquées les unes dans les autres, révèlent ainsi que, derrière son apparence ludique, le travestissement lesbien est en réalité éminemment politique : les rôles figés qu'il induit au sein des couples de femmes font apparaître les discriminations de genre ou d'orientation sexuelle tout autant que l'oppression raciale et/ou de classe dans la société portoricaine contemporaine. Par la représentation du travestissement, Yolanda Arroyo Pizarro situe donc son œuvre dans la droite ligne des féminismes intersectionnels dont l'Amérique latine est un des principaux foyers.

SOURCES

- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Avalancha*. Carolina (Porto Rico) : Boreales, 2010.
- . *Caparazones*. Barcelone – Madrid : Egales, 2011.
- . *Las Negras*. Carolina (Porto Rico) : Boreales, 2012a.
- . *Lesbianas en clave caribeña. Cuentos de Marimachas, buchas y camioneras, Femmes, patas y cachaperas*. Barcelona – Madrid : Egales, 2012b.
- . *Ojos de luna / Lunación*. Carolina (Porto Rico) : Boreales, 2012c.
- . *Violeta*. Barcelone – Madrid : Egales, 2013.
- . *Transmutadxs*. Carolina (Porto Rico) : Boreales, 2016.
- Bard, Christine. *Les garçonnes : modes et fantasmes des années folles*. [Paris] : Flammarion, 1998.

----- . *Une histoire politique du pantalon*. [Paris] : Éditions du Seuil, 2014 [2010].

Bard, Christine et Pellegrin, Nicole. *Femmes travesties : un « mauvais » genre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999.

Butler, Judith. « Imitation and Gender Insubordination », pp. 307-320, in Abelow, Henry; Barale, Michèle Aina; Halperin, David M. (éds.). *The lesbian and gay studies reader*. New York : Routledge, 1993.

----- . *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge, 2011 [1993].

Fumagalli, Maria Cristina ; Ledent, Bénédicte ; Del Valle Alcalá, Roberto. *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexualities*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2013.

Garber, Majorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York : Routledge, 1992.

Gutiérrez, José Ismael. *Del travestismo femenino. Realidad social y ficciones literarias de una impostura*. Vigo : Ed. Academia del Hispanismo, 2013.

Leduc, Guyonne (éd.). *Travestissement féminin et liberté(s)*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Santos-Febres, Mayra. "Caribe y travestismo", *Identidades: Revista interdisciplinaria de Estudios de Género*, 2 (2), 2004 : 10-17.

NOTES

¹ Elle a par exemple été sacrée Écrivaine de l'année en littérature *queer* par le Centro Comunitario LGBTT de Porto Rico en 2016.

² Il faut souligner cependant une longue tradition de travestissement stratégique masculin chez les prisonniers en fuite. On peut citer par exemple, pour la sphère caribéenne, le cas du Jamaïcain Christopher « Dudus » Coke, arrêté le 23 juin 2010, coiffé d'une perruque féminine. Voir par exemple https://www.clarin.com/mundo/peluca-atrapan-narco-temido-Jamaica_0_ryJEnDxRvQx.html (page consultée le 5 juillet 2017)